



**Bettina Hoffmann**

DAZIBAO | VU





Dédiés à la diffusion de travaux novateurs ou hybrides qui impliquent dans leur genèse la présence de la photographie, les ouvrages publiés par Dazibao sont un lieu privilégié pour réfléchir l'image, de même que ses liens singuliers à d'autres disciplines.

VU fait connaître la photographie actuelle du Québec et du Canada par des livres qui présentent des réflexions innovantes. Avec ces nouvelles possibilités de diffusion offertes aux artistes et aux chercheurs, VU contribue à renouveler le discours sur la photographie.

*Dazibao's books on innovative or hybrid work involving photography in its genesis or in which photography is present are an ideal space for thinking about the image and its singular connections with other artistic disciplines.*

*VU presents contemporary photography from Quebec and the rest of Canada in books which explore innovative thinking in the field. With these new possibilities for artists and authors to make their work known to the public, VU is contributing to new forms of discourse on photography.*

# Bettina Hoffmann





# La photographie par le cinéma

Par Sylvain Campeau

Bettina Hoffmann est photographe.

Bettina Hoffmann est vidéaste.

Est-ce l'un ou l'autre? Ou bien est-ce l'un et l'autre? Et si c'est la deuxième affirmation qui s'avère être la bonne, est-ce en même temps qu'elle est l'un et l'autre?

Je veux m'employer ici à résoudre l'énigme de cette double vocation. Remarquez bien que cette question n'est une énigme que pour ceux (dont je suis!) qui cherchent trop souvent à trouver une solution à un problème qui n'existe pas. Bettina Hoffmann n'a peut-être cure de tout cela! Quoique... il faudrait voir! Il semble bien, tout de même, que son œuvre soit le résultat d'une tension entre plusieurs médiums au groupe desquels il faudrait ajouter le cinéma. Car si on arrive difficilement à classer cette pratique dans le champ de l'image photographique ou dans celui de l'image vidéographique, elle appelle assez évidemment la comparaison avec une esthétique cinématographique.

Reconnaissons qu'elle aborde de concert l'un et l'autre médium. Il ne semble pas, en effet, à bien regarder la datation des œuvres, que la photographie ait mené à la vidéographie, et que l'une des deux pratiques soit une introduction à l'autre. L'une et l'autre répondraient donc à des besoins ou à des intuitions différentes. Mais il est clair que le cinéma « travaille » les séries réalisées en photographie comme celles produites en vidéographie.

## Photographie versus cinéma

Pour s'en convaincre, il suffit de regarder la série photographique *Sweets*, datée de 2004. Les images montrent de jeunes enfants, des filles pour la plupart, jouant à l'adulte. Toutes, elles sont prises en contreplongée, ce qui les amène à dominer le regardeur et à le prendre en quelque sorte de haut.



C'est là un angle de vue assez peu usité en photographie. L'effet d'étrangeté créé est davantage du registre du cinéma. Cette caméra rampante inverse la relation qu'entretiennent d'ordinaire les enfants avec leur entourage. Ils sont ici les grandes personnes et une dynamique de domination s'établit entre eux et le spectateur. En fait, nous campons, devant ces images, dans la même position que nous occuperions devant un écran de cinéma. Dominés, nous sommes soumis à la fiction que l'on nous présente, le regard gavé par des images auxquelles nous ne pouvons échapper.

Ensuite, ces enfants sont grimés, maquillés de façon un rien audacieuse pour leur âge, et prennent des poses qui empruntent aux standards de la mode, du glamour et de la séduction. Ils jouent aux starlettes. Cette référence, déjà, est révélatrice. Mais il y a aussi ces effets de scène, cette sensation de voir en ces images des photogrammes tirés d'une quelconque saisie en continu, plus cinématographique que photographique. Certes, du fait de la prise en contreplongée, ils semblent habiter une scène, évoquant un théâtre ou une salle de cinéma, mais l'environnement et l'éclairage jeté sur lui sont tout ce qu'il y a de plus banal et ne paraissent en rien avoir été construits spécialement pour l'occasion.

*Affaires infinies* est une série moins récente. Datant de 1997-1999, les images reproduisent une stratégie qui sera celle utilisée plus tard, en 2002, dans *La Soirée* : la reconstruction par suture et montage d'images diverses. Là, sans équivoque, il s'agit bien de scènes et de construction d'images ; cela est d'autant plus évident que les personnages principaux sont en fait le clone photographique d'un seul protagoniste, la photographe elle-même dont les diverses images créent une fiction un rien narcissique. Qu'elles soient doubles ou triples, ces *persona* photographiques interagissent clairement. Les positions qu'elles occupent, invitent à des échanges, à une communication, à des actions partagées. Mais, en même temps, les regards s'évitent, passent à travers l'autre. Le contact ne se fait pas. Car tout cela n'est qu'illusion et une sourde tension s'établit entre ces actions en partage, ces interrelations évoquées, et le fait qu'elles soient clairement impossibles, parce que résultant d'une mystification. Il en résulte un effet de claustration, une sorte d'enfermement et de repli sur soi, comme si ces images évoquaient la laborieuse cohabitation entre soi et soi.

L'effet est le même dans *La Soirée*, qui arbore d'ailleurs le sous-titre « Construction I, II, III ». Ce triptyque se déploie dans une sorte de progression qui devient narration par la multiplication et le déplacement des personnages. D'une image à l'autre, des personnages, qui étaient d'abord figures d'un groupe, positionnées autour de la table du salon, quittent l'orbite centrale, évoluent vers les abords des composantes du triptyque. L'effet est rehaussé, dans la deuxième image, par un insensible rapprochement de l'appareil vers son sujet. Un sombre malaise nous envahit cependant à la contemplation de cette assemblée. Il provient du fait, avoué, que chaque personnage a été saisi

indépendamment des autres et qu'il a été en quelque sorte suturé pour faire groupement humain, scène conjointe, artefact d'une communauté d'amis. Cela se sent, mais il faut y regarder de près, aux regards qui ne se croisent jamais, de même qu'à certains chevauchements entre les corps, dans leur occupation de l'espace commun. Cette soirée d'amis est en fait la greffe d'images distinctives et nulle interaction réelle n'y est manifeste. La réunion et la convivialité qui en découle sont jouées, pures compositions.

Il y a là quelque chose comme une métaphore de ce qu'autorise le cinéma. Car celui-ci est véritablement aujourd'hui l'art de la communauté, le médium en partage, celui où le public devient collectivité regardante. Il faut, pour le cinéma, des corps en communauté, des anatomies impersonnalisées, en veille devant l'écran, en dormance, se tolérant les unes les autres dans un silence contraint mais nécessaire à la perception et à la consommation des images mouvantes. Cette communauté que nous voyons, dans certaines des œuvres de Bettina Hoffmann, est l'image même de celle-là qui se compose pour aller voir des films, dans une salle sombre, et pour rêver de la communauté et des individualités montrées à l'écran.

Art des corps montrés dans des espaces réels, empruntés pour l'occasion, le cinéma est donc tout entier dans cette mise en scène, dans la banalité de ces sites sélectionnés, objet d'un repérage préliminaire. Mais alors que cet arrière-fond est un horizon cinématographique, chaque personnage est une image fixe, figée, distinctive, sortie de son contexte pour s'afficher partie d'un ensemble. Chacun des personnages relève de la photographie, découle d'une greffe qui procède du photographique, qui obéit à la logique même de saisie du médium.

### Figuration positionnée

Dans d'autres séries, la référence est parfois tout aussi manifeste. Il peut s'agir du titre, évocateur entre mille, de la *Série noire*, de 2003-2004. Passée la relation avec le film noir, genre développé au cours des années 40 et 50, le titre se rapporte aussi aux simples dominantes des images, toutes prises en atmosphère sombre, mâtinées de lumières délimitées qui viennent frapper des personnages. Ainsi découpés, ils forment un ensemble tragique dont la théâtralité est indéniable. Non contents d'être ainsi distingués, ils adoptent en plus des postures diverses, dans un positionnement qui ou bien suggère l'imminence d'une action, ou bien affiche ses suites. Il en va comme si chaque image était, en fait, une entre-scène, comme si le déferlement de quelques événements était à venir ou avait laissé des traces que l'on devine mais dont nous pouvons décoder le sens. La scène demeure mate, sans aspérités, pleine de l'attente préliminaire ou consécutive à une intervention qu'on a du mal à imaginer.

Cet effet s'accroît dans *Park*, un diptyque de 2007, qui va de pair avec les installations vidéographiques commencées autour de 2003. Son titre est révélateur. On y retrouve une logique duelle qui correspond au mode de présentation en projections redoublées, dans les œuvres vidéo de Bettina



Hoffmann. S'y ajoute cette fois une stratégie nouvelle de positionnement scénique. Dans ce diptyque, on retrouve les deux faces de la même scène, prises selon des angles de vue totalement opposés. Certains éléments permettent de percevoir cette stratégie de renversement : un bras recourbé, la présence d'un labrador brun chocolat, la couleur d'un chandail. Malgré tout, l'ensemble ne se donne pas tout de suite comme retournement car ces indices demandent à être déchiffrés et cela nécessite du temps et de l'attention.

Un autre élément vient tonifier l'esthétique de Bettina Hoffmann : la suspension gestuelle. Dans cette image de jeunes assis ou demi-couchés sur l'herbe d'un parc ou d'un petit boisé, tous les protagonistes sont suspendus, arrêtés dans le déroulement d'un mouvement déjà amorcé. Leurs corps ne sont pas en repos et ne sauraient demeurer trop longtemps dans cette position qui, ainsi figée, apparaît contrainte. Cet aspect vient évidemment renforcer l'allure suspensive des images-photos et on a encore plus l'impression de contempler le point fixe d'un entre-actions, d'un entre-événements. Cette suspensivité des images est certes suspense, attente, levée de toute action en même temps que condensé événementiel, aleph narratif, plein des possibles scéniques. Elle crée aussi l'impression d'être en des limbes du temps parce qu'elle en arrête le cours, permettant de voir avec discernement ce qui ne peut être vu dans son cours normal. Examen d'entomologiste, scrutation scientifique, observation attentive des comportements sortis du flux temporel : il y a un peu de tout cela dans ces œuvres. Une étude de la communauté et des individus qui la composent, de leur comportement tel que traduit et trahi par la gestuelle de leurs membres et la posture de leurs corps, est ici à l'œuvre et fait œuvres.

## Traveling orbital

Dans les projections vidéographiques de l'artiste, ce positionnement prend véritablement allure de prescription esthétique. Car tous les corps, les personnages sont en arrêt, figés entre deux actions, sis dans les entrelacs d'un temps que saisit pourtant dans son déroulement la caméra vidéo et que reproduit le projecteur. Mais rien n'y fait ! Toute scène est à nouveau maintenue en suspens. Évidemment, la contrainte de fixité, de refus de mouvement et d'enchaînement narratif, se fait ici plus impérieuse et plus forcée. Ces personnages devraient bouger, l'image vidéographique consentant à la représentation de la mouvance des êtres et des choses. Cet impératif apparaît nettement controuvé, d'autant plus qu'il est difficile à maintenir totalement dans un tel cadre : les figurants de la scène oscillent imperceptiblement, agités par leur souffle, la tension de leurs muscles et le rythme de leur pouls et autres flux corporels.

Ce qui bouge en fait dans les œuvres vidéographiques de Bettina Hoffmann, présentées en projections, c'est la caméra qui s'offre, autour de la scène construite, une sorte de traveling rotatif, évoluant en cercles sans cesse repris par une projection en boucle. On est ainsi forcé à accomplir un exercice de scrutation infinie, étudiant de tous les angles possibles la tenue des personnages d'une action suspendue.

Or, le traveling rotatif doit bien obéir à une logique de l'observation particulière au cinéma. Si le traveling ordinaire reproduit le mouvement, permet un accompagnement dans la représentation de ce mouvement des acteurs, le traveling en cercle, autour de la scène, obéit à une stratégie de vision totalitaire. Ce type de traveling ajoute à l'impression de réalité et de vraisemblance de la scène. En procédant ainsi, on donne à penser (même s'il n'en est rien!) qu'il n'y a pas d'arrière-scène, pas de coulisses, et que tout ce qui est montré n'est pas le résultat de la construction d'un set mais que cela est image d'un environnement. Nul décor n'est ici à l'œuvre. L'image prélevée l'a été d'un espace-temps réel et complet où se préparaient de réelles interactions humaines.

*Effleurer*, de 2008, en offre le meilleur exemple. Si l'œuvre est en déroulement continu, la scène tournée ne fait, en réalité, que 48 secondes. L'angle de vue est assez bas. Six personnages occupent l'espace d'un genre de boudoir où trônent chaise et lit. On ne sait trop si tous ces gens logent dans une chambre ou un salon. Les attitudes de ceux-ci, rêveurs, peu en contact les uns avec les autres, sinon par les regards de quelques-uns, rendent l'hypothèse du salon peu probable et il y a nettement trop de personnes pour que l'on en déduise qu'ils sont tous dans une chambre, quoique la pose relâchée et reposée de l'un d'eux puisse nous le faire croire. Des éléments dans la composition et dans le positionnement des corps laissent croire à une visite en salon; d'autres, à quelque spectacle plus intime. Les motifs qui ont conduit à ce rassemblement ne sont pas connus de nous. En fait, les indices offerts semblent avoir été jetés là pour créer une certaine confusion.

Évidemment, le fait de recourir au traveling orbital pour saisir cette scène peut bien provoquer un plus grand effet de vraisemblance. Mais cela n'en reste pas là. Car cette présentation nous amène aussi à chercher la faille, l'oubli, l'élément visuel montrant clairement le plateau de tournage, la présence d'un technicien... Bref, nous en savons suffisamment aujourd'hui sur le cinéma, nous en connaissons assez bien l'archè, pour ne pas être dupes et tenter de repérer les preuves tangibles d'une forgerie.

Cette stratégie de la prise en mouvement giratoire forme le principe même des œuvres telles que *Momentum* (2006) et *La Ronde* (2004). Là aussi, nous sommes les spectateurs d'une action suspendue, indécis devant le sens à retirer de cette fixité. Un ange passe, dirait-on, et nous supposons immédiatement malaise, gêne causée par une incongruité ou un impair. Ce couple, à demi vêtu dans *Momentum*, est-il en mode détente, vient-il de faire l'amour, ou s'y préparait-il quand une dispute est venue tout interrompre? Y a-t-il eu, justement, perte de momentum ou est-ce plutôt à cette stratégie de saisie de l'action dans un moment privilégié, à cette opération singulière mi-photographique, mi-cinématographique, que le titre fait référence?

Le portrait change avec l'installation *Émile* (2008), de même qu'avec les œuvres présentées sous le titre *Décalage* (2007). Dans le premier cas, nous sommes devant, ou plutôt cernés par des écrans sis aux antipodes de la pièce. En chacun de ceux-ci, apparaissent deux prises de la même scène,



jouxtées. Mais il se trouve, cette fois, que les travelings rotatifs sont inversés. Si bien que la même scène, avec les mêmes personnages occupant les mêmes lieux dans les mêmes postures, se présente sous deux aspects bien différents, ce qui crée une confusion bien compréhensible et mène à un déchiffrement plus ardu.

Pour *Décalage*, il en va tout autrement. Dans les trois scènes qui composent cet ensemble, la double projection, avec images côte à côte, est toujours à l'honneur. Chacune présente une scène où un des deux ou des trois personnages est dans une position de vague sujétion. Il est surplombé par le ou les autres, sinon carrément assujéti. Si le mystère plane toujours quant à la teneur des relations montrées, le mouvement de la caméra a changé. Celle-ci bouge de façon moins systématique. Elle hésite, cette fois, s'attarde, détaille, caresse, étudie la direction des regards, l'attitude des gestes en arrêt. Elle ne suit pas non plus une courbe répétée, étudiée. Elle opère de biais, voltige un rien, bascule quelque peu, descend, remonte, couche presque les personnages debout, relève ceux qui sont étendus.

En ces travaux de Bettina Hoffmann, photographie et cinéma voisinent pour une possibilité d'échanges qui leur est à tous deux offerte par la saisie vidéographique. Même si angles de vue inusités sinon extrêmes, mouvements de caméra, construction des décors et repérage des lieux relèvent clairement du *modus operandi* du cinéma, c'est la fixité photographique qui est sollicitée quand vient le moment de la contemplation. Celle-ci est-elle étude réussie des relations humaines, des interactions entre sujets en instance de contacts? Cela reste à voir. Mais, par une caméra en performance qui entre et pénètre dans la scène même, s'approche, noue un contact visuel tel qu'il s'apparente au tactile, l'art de Bettina Hoffmann tient tout entier dans un investissement de la photographie par le cinéma. Un investissement si majeur qu'il en devient presque une mise en demeure de voir plus et mieux.

Mais cette mise en demeure ne parvient pas, paradoxalement, à combler les attentes. Comme si d'avoir tant cherché à voir n'avait rien pu faire pour apaiser la soif d'une pulsion scopique. Car photographie et cinéma sont des instances du voir, des modes opératoires de la perception. L'une et l'autre ne sont pas toute la perception, mais des modalités pour arriver à celle-ci, des conditions de possibilité qui ont leurs paramètres propres. En forçant le cinéma à investir la photographie et la photographie à enrayer le cinéma, Bettina Hoffmann réussit à aller à la fois au bout et au-delà de ces conditions de possibilité pour tendre vers une perception dégagée de toute restriction. C'est à cela que correspond tout l'effort artistique; à envisager un idéal de la perception, saisi au travers des paramètres de saisie visuelle dont dépendent cinéma et photographie, comme au travers de broussailles masquant l'horizon perceptif.

# Photography by Cinema

By Sylvain Campeau

Bettina Hoffmann is a photographer. Bettina Hoffmann is a video artist.

Is she one or the other? Or is she both? And if the second statement is true, is she both at the same time?

I would like to attempt here to resolve the enigma of this dual vocation. Note that this question is only an enigma for those (like me!) who too often look for a solution to a problem that doesn't exist. Bettina Hoffmann may not care about all that! And yet . . . It appears that her work is the result of a tension between various media, one of which is cinema. For while it is difficult to describe her work as falling into the category of either photographic images or video images, it fairly obviously calls out for comparison with a cinema aesthetic.

Let's acknowledge that she takes up the two media in concert. If we examine the dates of her work, it does not appear that photography led to video, or that one of the two media introduced her to the other. Each thus meets different needs and intuitions. But it is clear that cinema influences both the photographic and the videographic series.

## Photography versus Cinema

To persuade ourselves of this, we need only look at the photography series *Sweets*, made in 2004. The images show young children, girls mostly, playing grown-ups. All of them are shot from a low angle, making them dominate the viewer and look down on them contemptuously in a sense. This is a viewing angle rarely used in photography. The feeling of strangeness created is closer to what we would find in cinema. The camera angle inverts the relationship children usually have with the

things around them. Here they are big people and a dynamic of domination is established between them and the viewer. In fact we are placed in the same position before these images as we are before a movie screen. We are dominated and subjected to the fiction shown to us; the images are force-fed to us and we cannot escape them.

Then the children are made up, a trifle audaciously for their age, and strike poses borrowed from the norms of fashion, glamour and seduction. They play at being starlets. This reference is already revealing. But there are also the stage effects, the feeling of seeing in these images film frames taken from a live feed, more cinematic than photographic. Naturally, the fact that these images were taken from a low angle makes the children appear to be on stage, like in a theatre or movie theatre, but the surroundings and the lighting are highly ordinary and don't appear in any way to have been made especially for the occasion.

The series *Affaires infinies* is less recent. Dating from 1997-99, the images use a strategy which would be used later, in 2002, in *La Soirée*: the reconstruction of diverse images through suture and montage. Here, unequivocally, are stages and constructed images; this is all the more apparent in that the principal figures are the photographic clone of a sole protagonist, the photographer herself. The various images of her create a slightly narcissistic fiction. Whether dual or triple, these photographic personae clearly interact. The positions they occupy invite exchanges, communication, shared activities. At the same time, however, their eyes do not meet, they look through one another. There is no contact. For all that is just an illusion, and a muted tension takes form between these shared activities, these suggested interrelationships, and the fact is they are clearly impossible because they are the result of a mystification. The result is a feeling of confinement, an effect of being closed-in and withdrawn, as if these images depicted the laborious co-existence between the self and the self.

The effect is the same in *La Soirée* which, moreover, sports the subtitle "Construction I, II, III". This triptych unfolds in a kind of progression that becomes narrative through the multiplication and movements of the characters. From one image to the next, the characters, who were initially figures in a group seated around a living-room table, leave the central sphere and move towards the edges of the triptych's images. The effect is magnified in the second image by the camera imperceptibly drawing closer to its subject. A sombre malaise takes over us, however, as we contemplate this gathering. It derives from the fact that each character was photographed independently of the others and in a sense sutured to make a human group, a conjoined scene, an artefact of a group of friends. We sense this, although after very close scrutiny, in the way their eyes never meet and their bodies sometimes occupy the shared space. This friendly get-together is in fact a grafting of distinct images; no real interaction is taking place. The gathering and conviviality that results are acted: pure composition.

There is here something of a metaphor of what cinema makes possible. For cinema today is truly the art of community, the shared medium, in which the audience becomes a viewing collective. Cinema needs a community of bodies, impersonal anatomies, in a state of vigil before the screen, dormant, tolerating each other in a silence restrictive but necessary to the perception and consumption of moving images. The community that we see in some of Hoffmann's work is the very image of the one that takes shape to go see films in a dark auditorium and to dream of the community and individualities displayed on the screen.

As an art of bodies displayed in real spaces borrowed for the occasion, cinema is thus everywhere in this *mise en scène*, in the ordinariness of the chosen sites, the object of a preliminary scouting. But while this background is a cinematic horizon, each character is a fixed, frozen, distinctive image, taken out of context to stick them into a group. Each character was created through photography, is the product of a photographic grafting, one that complies with the very logic of the medium's manner of capturing the image.

### Positioned Figuration

This reference is sometimes just as evident in other series. It can take the form of the highly evocative title *Série noire* from 2003-4. Beyond the connection to film noir, the genre developed in the 1940s and 50s, the title also refers to the simple key features of the images, all of them taken in a dark setting, pierced by well-defined light striking the characters. Made to stand out from their surroundings in this way, they form a tragic group whose theatricality is undeniable. Not content to be set off this way, they also adopt various postures in positions that suggest either an imminent action or one unfolding just after. It is as if each image were, in fact, a between-scene; as if the unfolding of events was yet to come or had left traces that we sense but whose meaning we cannot decipher. The scene remains flat, with no roughness to its surface, full of waiting before or after an action we have difficulty imagining.

This effect is heightened in *Park*, a diptych dating from 2007, which fits with the video installations begun around 2003. Its title is revealing. It has a dual logic that corresponds to the dual-channel projection of Hoffmann's videos. Here there is added a new strategy of theatrical positioning. In this diptych, we see the two sides of the same scene, taken from completely opposite perspectives. Some elements enable us to perceive this strategy of reversal: a bent arm, the presence of a chocolate Labrador retriever, the colour of a sweater. Nevertheless, the ensemble does not immediately reveal itself as a reversal, because these indications must be decoded, and that requires time and attention.

Another element tones up Bettina Hoffmann's aesthetic: the suspension of all gesture. In these images of young people seated or stretched out on the grass in a park or a small wood, every protagonist is suspended, caught in the middle of a movement. Their bodies are not at rest and could not remain long in this position, which appears forced. This aspect obviously reinforces the suspended quality of the image-photos and gives us an even greater impression of contemplating a fixed point

between two actions and events. This suspended quality of the images is suspense, waiting, devoid of all action at the same time as it is a condensed form of events, a narrative aleph, full of theatrical possibilities. It also creates the impression of being in a temporal limbo, because it halts the course of time, enabling us to distinguish what cannot be seen in its normal course. Entomological examination, scientific scrutiny, attentive observation of behaviour removed from the flow of time: these images share a little of all these things. At work here, creating works of art, are studies of a community and the individuals who make it up, of their behaviour as it is conveyed and betrayed by the gestures of their members and the posture of their bodies.

## Orbital Tracking Shot

In Hoffmann's videos, this positioning takes on the aspect of a veritable aesthetic prescription. For here every body, every character, is arrested, frozen between two actions, lying in the intertwining of a time that is nevertheless captured in its unfolding by the video camera and reproduced by the projector. But in vain! Every scene is once again maintained in suspense. Obviously the constraint of fixity, of rejecting movement and narrative sequencing, is more imperious and forced here. These characters should move; video images can depict the movements of people and things. This imperative appears clearly fabricated, all the more so in that it is difficult to maintain completely: the characters waver imperceptibly, stirred by their breathing, the tension of their muscles and the rhythm of their heartbeat and other bodily flows.

In fact what moves in Hoffmann's videos is the camera, which offers a kind of circular tracking shot around the constructed scene, constantly turning in circles in looped projection. We are thus forced to carry out an exercise in unlimited scrutiny, studying from every possible angle the bearing of characters in suspended activity.

In the cinema, the circular tracking shot must conform to a precise logic of observation. While an ordinary tracking shot mainly reproduces movement and makes it possible to accompany actors though the depiction of this movement, circular tracking shots around a scene obey a strategy of totalitarian vision. This kind of tracking shot adds to the impression of the scene's reality and verisimilitude. In this way we are led to think (even if this is far from the case!) that there is no backstage and that everything that is shown is not the result of the construction of a set the image of an environment. There is no set at work here. The image we see was part of a real and complete space-time in which real human interaction was being prepared.

*Effleurer*, from 2008, is the best example of this. While the work unfolds in a constant loop, in reality the scene lasts only 48 seconds. The camera angle is rather low. Six people occupy the space of a kind of boudoir, with a bed and chair. It is not clear whether all these people are in a bedroom or a living room. Like daydreamers, their postures indicate little contact between them, except in the

form of a few glances, making the living-room hypothesis improbable. There are simply too many people for this to be a bedroom, although the relaxed and stretched-out pose of one of them might make us think this were the case. Elements of the composition and of the positioning of the bodies suggests a living-room visit; others a more private spectacle. The reasons behind this gathering are unknown to us. In fact the indications on view appear to have been cast there to create a degree of confusion.

Obviously, the fact that an orbital tracking shot was used to capture this scene may create a greater sense of verisimilitude. But that's not all. This presentation also leads us to search for the fault, the omission, the visual element clearly showing the set, the presence of a crew member. . . . In short, we know enough today about cinema and how it is made not to be fooled and to try to spot the tangible evidence of a forgery.

This strategy of circular shooting forms the very principle of works such as *Momentum* (2006) and *La Ronde* (2004). Here again we are viewers of a suspended activity, uncertain what meaning to take away from their fixity. An awkward silence, one might say, and we immediately assume a malaise, a discomfort caused by incongruity or mismatch. We wonder what to make of this half-clothed couple in *Momentum*: are they relaxing, have they just made love, or were they about to when an argument came along and interrupted them? Was there, precisely, a loss of momentum or does the title refer rather to this strategy of recording action at a specific moment, to the singular strategy lying halfway between photography and cinema?

The portrait changes with the installation *Émile* (2008), as well as in the works presented under the title *Décalage* (2007). In the former, we are faced with, or rather surrounded by, screens at opposite ends of the room. On each of them appear two juxtaposed shots of the same scene. This time, however, the circling tracking shots are inverted, so that the same scene, with the same characters occupying the same space in the same positions, are seen in two quite different ways, understandably creating confusion and making the work more difficult to decipher.

*Décalage* is quite different altogether. The piece's three scenes also use dual projection, its images side by side. Each shows a scene in which one of the two or three characters is in a position of looming subjection, the other characters towering over them when not out-and-out subduing them. While the nature of the relationships depicted remains a mystery, the camera's movement has changed, becoming less systematic. Here it hesitates, lingers, shows details, caresses, studies the direction of the characters' glances, the attitude of the frozen gestures. Nor does it follow a repetitive, studied trajectory. It moves obliquely, flutters a little, sways somewhat, descends, goes back up, almost rendering those standing horizontal and raising up those who are stretched out.

In Bettina Hoffmann's work photography and cinema are to create the possibility of exchange offered to both through video recording. Although the unusual if not extreme camera angles and the camera movements, set design and location selection are clearly part of cinema's *modus operandi*, the technique employed when it comes time to contemplate the work is photography's fixity. Is this contemplation a successful study of human relations, of the interactions between subjects at the moment of contact? That remains to be seen. But, by means of a performing camera that enters and penetrates the scene, that approaches and creates visual contact to such an extent that it becomes tactile, Bettina Hoffmann's art is all about cinema's investment of photography. This investment is on such a scale that it becomes almost a command to see more and better.

Paradoxically, however, this injunction does not meet our expectations. It is as if trying so hard to see could do nothing to slake the thirst of our scopic impulses. For photography and cinema are forms of seeing, ways in which perception functions. Neither is perception in its entirety but rather ways of achieving it, conditions of possibility that have their own parameters. By forcing cinema to invest photography and photography to jam cinema, Hoffmann succeeds in going both right to the limit of these conditions of possibility and beyond, straining towards a perception free of all restrictions. This is the goal of all artistic effort: to envisage an ideal perception, as a possibility that may exist beyond the limited parameters of perception such as the ones cinema and photography both permit.





































































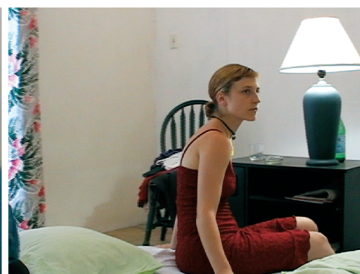
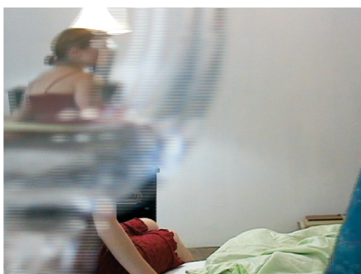


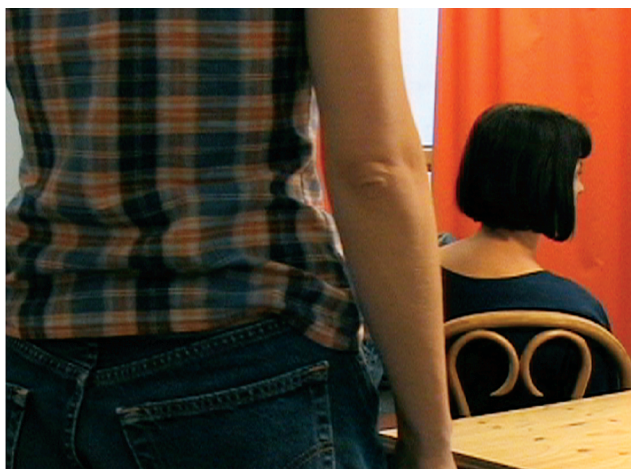




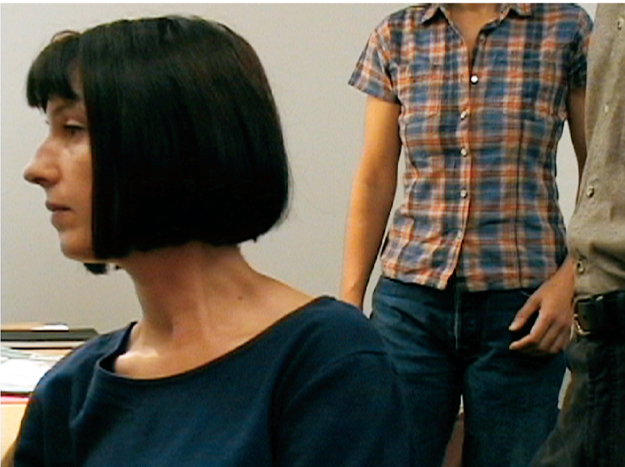




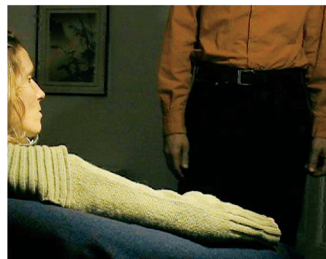
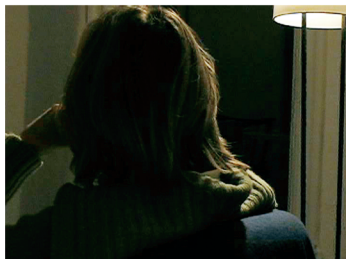
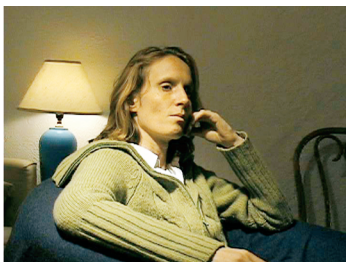




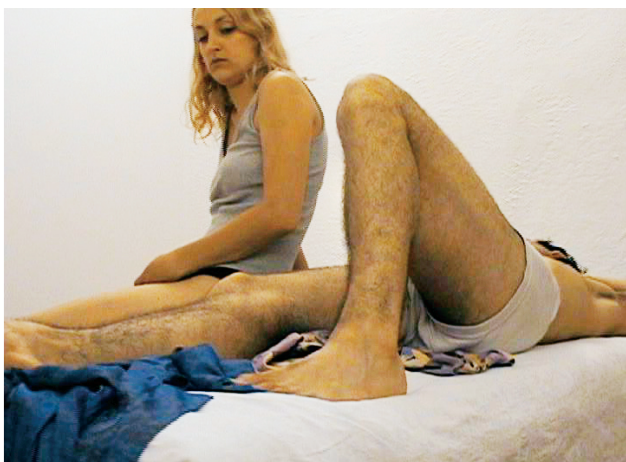












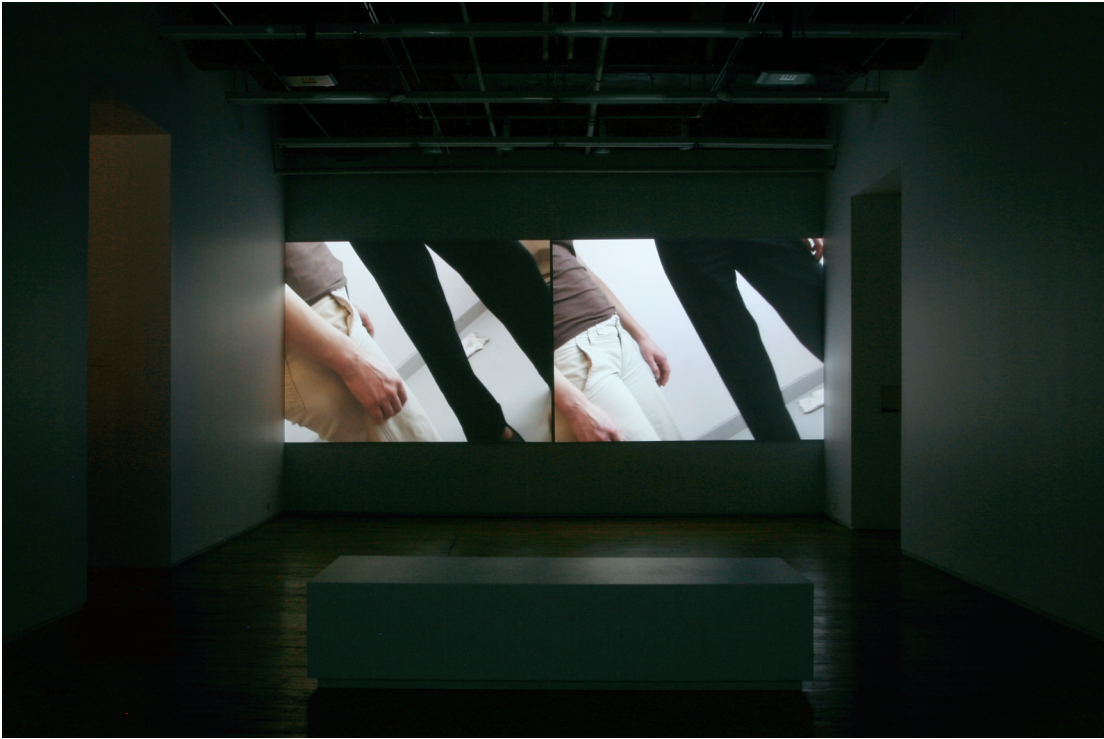






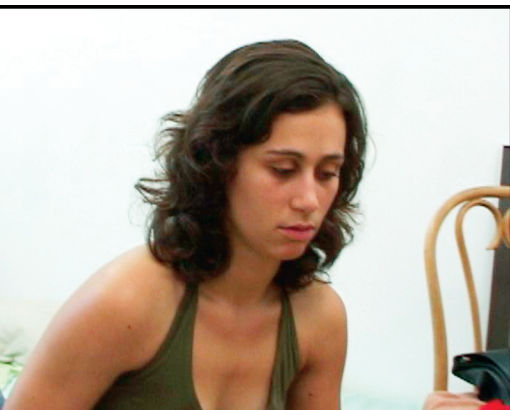






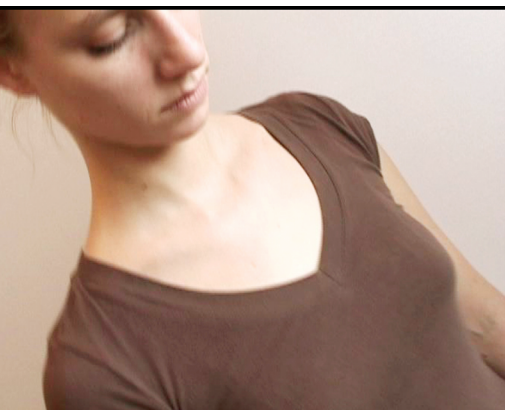




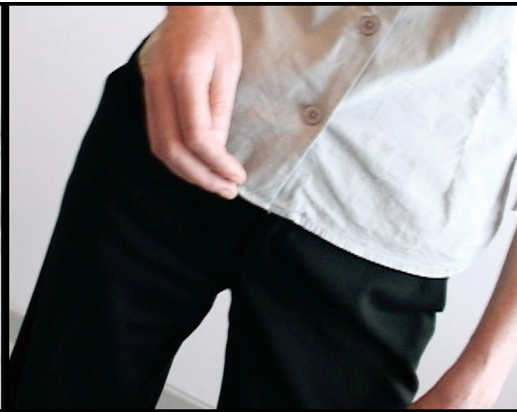








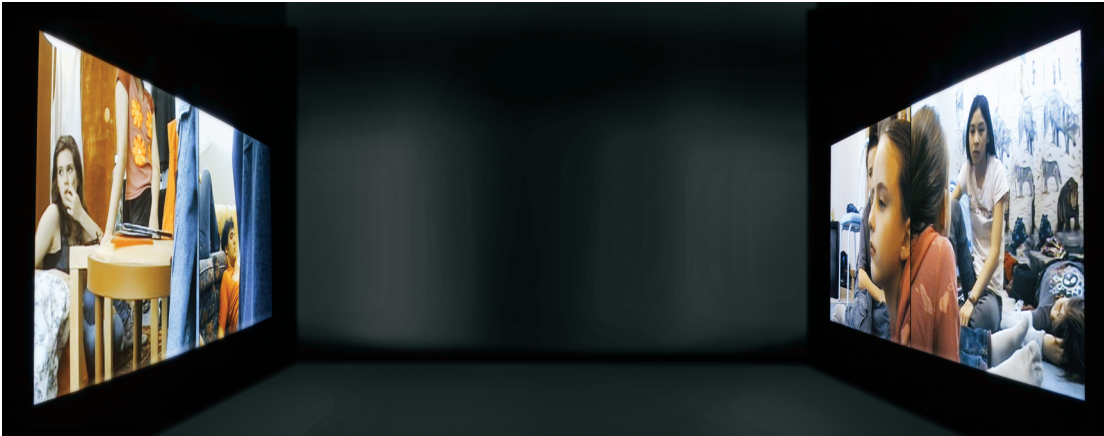




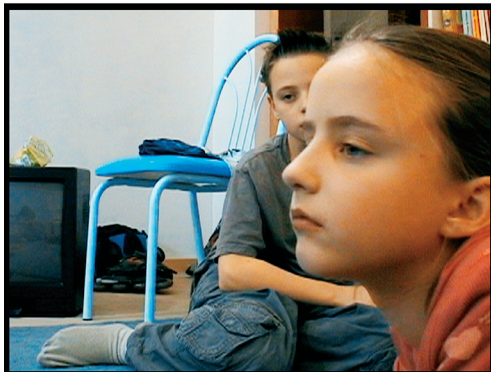






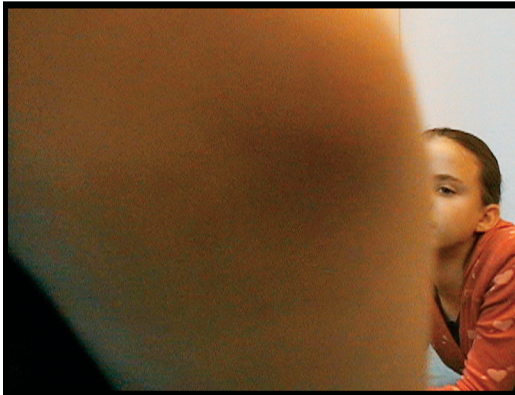










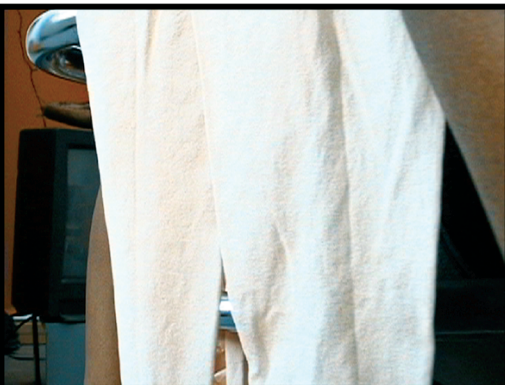
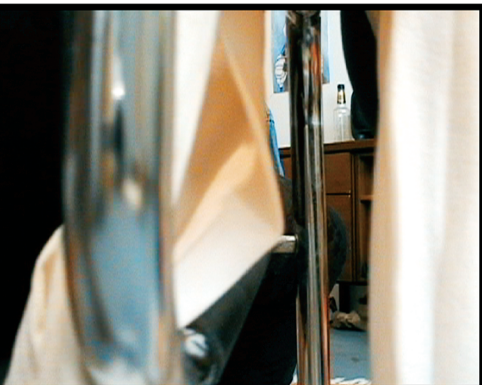
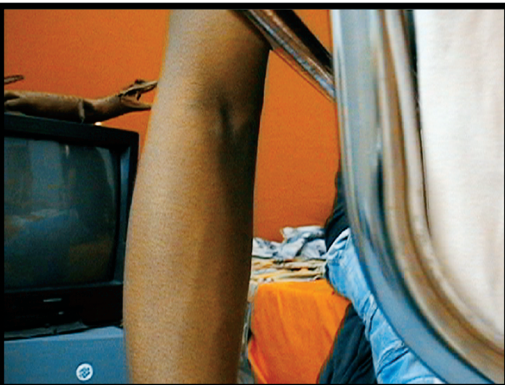
















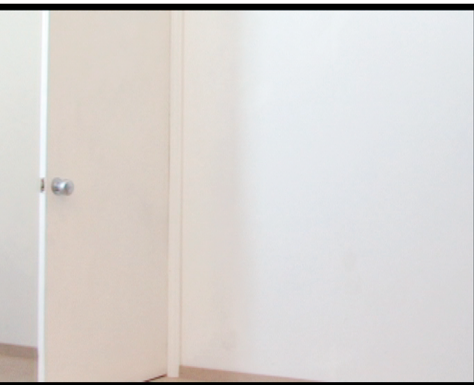






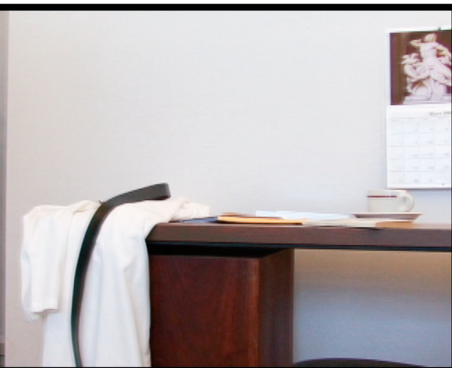


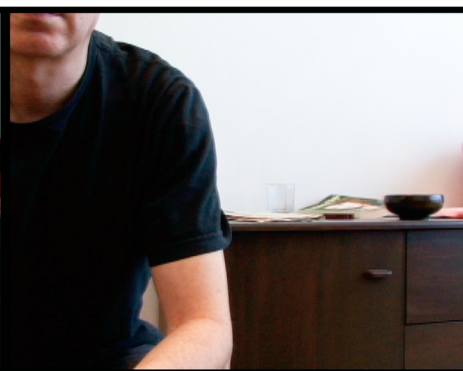
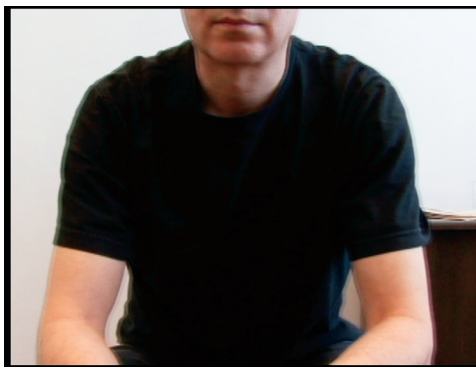




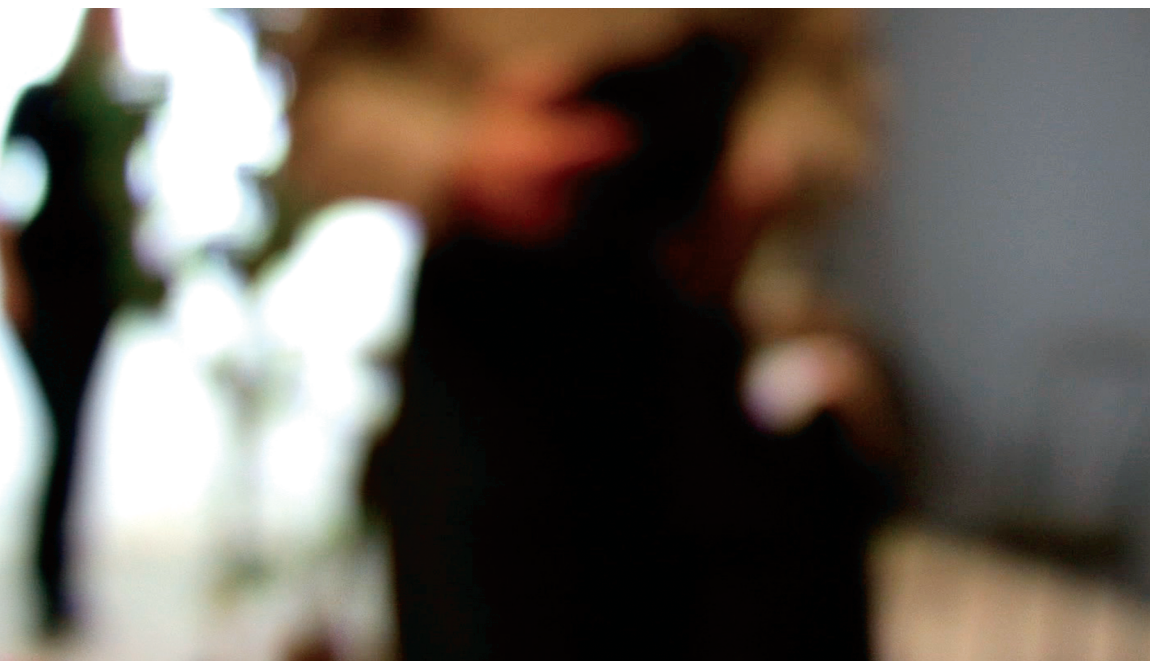




















## Liste des œuvres | List of the works

- 14 De la série *Affaires infinies* (1997) - Cibachrome monté sous acrylique, 55 x 80 cm
- 15 De la série *Affaires infinies* (1997) - Cibachrome monté sous acrylique, 85 x 120 cm
- 16 De la série *Affaires infinies* (1998) - Cibachrome monté sous acrylique, 100 x 180 cm
- 17 De la série *Affaires infinies* (1998) - Cibachrome monté sous acrylique, 85 x 130 cm
- 18 *Série noire I* (2002) - Épreuve à développement chromogène montée sur aluminium, 120 x 150 cm
- 19 *Série noire II* (2004) - Épreuve à développement chromogène montée sur aluminium, 120 x 150 cm
- 20-21 *La Soirée - construction I* (2003) - Épreuve à développement chromogène sur Duraflex, 100 x 195 cm
- 22 *La Soirée - construction II* (2003) - Épreuve à développement chromogène sur Duraflex, 100 x 195 cm
- 23 *La Soirée - construction III* (2003) - Épreuve à développement chromogène sur Duraflex, 100 x 195 cm
- 24 De la série *Maître et chien* (2001) - Épreuve à développement chromogène, 64 x 58 cm
- 25 De la série *Maître et chien* (2003) - Épreuve à développement chromogène, 120 x 90 cm
- 26 De la série *Sweets* (2004) - Impression jet d'encre, 80 x 120 cm
- 27 De la série *Sweets* (2004) - Impression jet d'encre, 80 x 82 cm
- 28 *Storyboard (The Gaze)* (2005) - Impressions jet d'encre, formats variant entre 90 x 110 cm et 127 x 107 cm, hauteur totale de 400 cm
- 36 *Park* (2008) - Épreuve à développement chromogène, 76 x 102 cm
- 37 *Park* (2008) - Épreuve à développement chromogène, 76 x 102 cm
- 38-41 *La Ronde* (2004) - DV, SD, NTSC, trois séquences de 4 min chacune, total de 12 min, en boucle
- 38 *Décalage*, l'Œil de Poisson, Québec, 2008
- 42-47 *Momentum* (2006) - DV, SD, NTSC, trois séquences de 4 min chacune, total de 12 min, en boucle
- 42 *Intrus/Intruders*, Musée national des beaux-arts du Québec, 2008
- 47 *What We Bring to the Table*, Oakville Galleries, Ontario, 2008

- 48-55 *Décalage* (2007) - Vidéo à deux canaux, DV, SD, NTSC, trois séquences, 3 min 24 s, 3 min 31 s, 3 min 44 s, en boucle
- 48 *Décalage*, Prefix Institute of Contemporary Art, Images Festival, Toronto, 2008
- 49 *Décalages*, l'Œil de Poisson, Québec, 2008
- 55 *Décalages*, Le Mois de la Photo à Montréal, Dazibao, 2007
- 56-63 *Émile* (2008) - Vidéo à quatre canaux, DV, SD, NTSC, en boucle
- 64-67 *Effleurer* (2008) - HDV, NTSC, en boucle
- 68-71 *Swing* (2010) - Vidéo à deux canaux, DV, SD, NTSC, 2 min 47s
- 72-75 *Myopia* (2011) - HDV, NTSC, 5 min



## Biobibliographie – Bettina Hoffmann

Née en 1964 à Berlin, Bettina Hoffmann réside à Montréal. Titulaire d'une maîtrise en beaux-arts de la Hochschule der Künste à Berlin, elle a également étudié au California Institute of the Arts à Los Angeles et à la Rijksakademie van beeldende kunsten à Amsterdam. Conjuguant installation, photographie et vidéo, sa pratique artistique met en scène des instants figés, des situations équivoques empreintes d'une ambiguïté relationnelle ou identitaire.

Les œuvres de Bettina Hoffmann ont fait l'objet de plusieurs expositions individuelles et collectives au Canada, aux États-Unis, en Allemagne, en Autriche, aux Pays-Bas et au Royaume-Uni. Exposé à Dazibao dans le cadre du Mois de la Photo à Montréal (2007), son projet *Décalage* a également été diffusé au Prefix Institute of Contemporary Art (Toronto, 2008) et à l'Œil de Poisson (Québec, 2008) tandis que son exposition *Parallax* était présentée à TRUCK Contemporary Art (Calgary, 2008) et à la Kristi Engle Gallery (Los Angeles, 2008). En 2009, Bettina Hoffmann participait à *PhotoDimensional* présenté au Museum of Contemporary Photography de Chicago. Les œuvres vidéographiques de l'artiste ont également été présentées à l'occasion de différents festivals dont Les Rendez-vous du cinéma québécois (Montréal), l'European Media Art Festival d'Osnabrück (Allemagne), et le VideoLisboa de Lisbonne (Portugal). Plusieurs catalogues relatent les expositions solo et collectives auxquelles elle a participé, notamment *Still Lifes - The Disappearance of Interiority* (Kristi Engle Gallery, 2008), *Spoilsport/Trouble-fête* (Galerie Liane et Danny Taran et Southern Alberta Art Gallery, 2004), *Intrus* (Musée national des beaux-arts du Québec, 2008) et *Rien ne se perd, rien ne se crée, tout se transforme* (Musée d'art contemporain de Montréal, 2008). Le travail de Bettina Hoffmann a également été présenté à l'occasion de publications collectives thématiques telles *Feintes, doutes et fictions* (J'ai VU, 2006) et *Theatroclasm* (MacKenzie Art Gallery, 2009). Ses œuvres se retrouvent dans plusieurs collections privées et publiques dont celles du Museum of Contemporary Photography de Chicago, du Musée d'art contemporain de Montréal, du Musée national des beaux-arts du Québec et de la Artothek de Berlin. En 2004, elle recevait le Special Award pour l'œuvre *La Ronde* lors du VAD Festival Internacional de Video i Arts Digitals de Girona (Espagne).

## Sylvain Campeau

Docteur en littérature française, l'auteur et poète Sylvain Campeau nourrit depuis plusieurs années un grand intérêt pour les arts visuels. Se passionnant particulièrement pour la vidéo et la photographie, ses essais et critiques sont publiés dans plusieurs monographies d'artistes, catalogues d'expositions et revues québécoises et étrangères telles que *C Magazine*, *Ciel Variable*, *ETC*, *Papel Alpha*, *Spirale* et *Vie des arts*. À titre de commissaire indépendant, il a réalisé plus d'une trentaine d'expositions diffusées à l'échelle nationale et internationale telles que *Flambant vu. Corps, spectacles*, présentée en 2001 à [Séquence] de Saguenay et en 2003 à la Gallery 44, dans le cadre de *Tranz Tech*, la Toronto International Video Art Biennale ainsi que *Tactful Rituals*, présentée à l'occasion de la Biennale de Liverpool (2010). Ayant publié cinq recueils de poésie : *La terre tourne encore* (Triptyque, 1993), *La pesanteur des âmes* (Trois, 1995), *Exhumation* (Triptyque, 1998), *Les antipsaumes* (Triptyque, 2004) et *Planète, organes* (Triptyque, 2007), Sylvain Campeau est également l'auteur de l'essai *Chambres obscures : Photographie et installation* (Trois, 1995) et des *Exotiques* (Les Herbes rouges, 2002), une anthologie de poètes québécois.

## Bio-bibliography – Bettina Hoffmann

Bettina Hoffmann was born in Berlin in 1964 and resides in Montreal. She holds a master's degree in fine arts from the Hochschule der Künste in Berlin and has also studied at the California Institute of the Arts in Los Angeles and the Rijksakademie van beeldende kunsten in Amsterdam. Her work, which joins installation, photography and video, stages frozen characters whose relations and identities are ambiguous.

Bettina Hoffmann's work has been shown in several solo and group exhibitions in Canada, the United States, Germany, Austria, The Netherlands and the United Kingdom. Her project *Décalage*, shown at Dazibao during the Mois de la Photo à Montréal in 2007, was also seen at the Prefix Institute of Contemporary Art (Toronto, 2008) and l'Œil de Poisson (Quebec City, 2008), while her exhibition *Parallax* was shown at TRUCK Contemporary Art (Calgary, 2008) and the Kristi Engle Gallery (Los Angeles, 2008). In 2009, her work was included in the *PhotoDimensional* exhibition at the Museum of Contemporary Photography in Chicago. Her videos have also been screened in various festivals, including the Rendez-vous du cinéma québécois in Montreal, the European Media Art Festival in Osnabrück, Germany, and VideoLisboa in Lisbon. Several catalogues document the solo and group exhibitions of which her work was a part, including *Still Lives – The Disappearance of Interiority* (Kristi Engle Gallery, 2008), *Spoilsport/Trouble-fête* (the Liane and Danny Taran Gallery and the Southern Alberta Art Gallery, 2004), *Intrus* (Musée national des beaux-arts du Québec, 2008) and *Rien ne se perd, rien ne se crée, tout se transforme* (Musée d'art contemporain de Montréal, 2008). Bettina Hoffmann's work has also been seen in thematic group publications such as *Feintes, doutes et fictions* (J'ai VU, 2006) and *Theatroclasm* (MacKenzie Art Gallery, 2009). Her work can be found in several public and private collections, including the Museum of Contemporary Photography in Chicago, the Musée d'art contemporain de Montréal, the Musée national des beaux-arts du Québec and the Artothek in Berlin. In 2004, she received the Special Award for her work *La Ronde* at the VAD Festival Internacional de Video i Arts Digitals in Girona, Spain.

## Sylvain Campeau

The author and poet Sylvain Campeau holds a doctorate in French literature and has a great interest in visual art, particularly video and photography. His essays and criticism have been published in several artists' monographs, exhibition catalogues and magazines in Quebec and abroad, including *C Magazine*, *Ciel Variable*, *ETC*, *Papel Alpha*, *Spirale* and *Vie des arts*. As an independent curator, he has prepared more than thirty exhibitions, mounted at home and abroad, including *Flambant vu. Corps, spectacles*, at [Séquence] in Saguenay in 2001 and Gallery 44, as part of the event *Tranz Tech* at the Toronto International Video Art Biennale in 2003, and *Tactful Rituals*, during the Liverpool Biennial in 2010. Sylvain Campeau is the author of five poetry collections: *La terre tourne encore* (Triptyque, 1993), *La pesanteur des âmes* (Trois, 1995), *Exhumation* (Triptyque, 1998), *Les antipsaumes* (Triptyque, 2004) and *Planète, organes* (Triptyque, 2007), and has also published the essay *Chambres obscures: Photographie et installation* (Trois, 1995) and the anthology of Quebec poetry *Les Exotiques* (Les Herbes rouges, 2002).

## **Monographie**

Collection sous la direction de | Series edited by **Ève Cadieux, France Choinière**

### **Bettina Hoffmann**

Ouvrage sous la direction de | Edited by **Ève Cadieux**

Assistée de | Assisted by **Florence Le Blanc**

Traduction | Translation **Timothy Barnard**

Révision | Revision **Guy Leclerc**

#### **Dazibao**

335, boul. de Maisonneuve Est, bureau 329, Montréal (Québec) H2X 1K1

Tél. : 514 845-0063 | info@dazibao-photo.org | www.dazibao-photo.org

#### **VU, centre de diffusion et de production de la photographie**

523, rue De Saint-Vallier Est, Québec, (Québec) Canada G1K 3P9

Tél. : 418 640-2585 | info@vuphoto.org | www.vuphoto.org

#### **Distribution | Édipresse**

945, avenue Beaumont, Montréal, (Québec) Canada H3N 1W3

Tél. : 514 273-6141 | information@edipresse.ca | www.edipresse.ca

Dépôt légal | Legal Deposit

2<sup>e</sup> trimestre 2011 | 2nd Quarter 2011

Bibliothèque et Archives nationales du Québec - Bibliothèque et Archives Canada | Library and Archives Canada

Catalogage avant publication de Bibliothèque et Archives Canada

Library and Archives Canada Cataloguing in Publication

Campeau, Sylvain, 1960-

#### **Bettina Hoffmann**

Texte en français et en anglais | Text in French and English

Publ. en collab. avec : Dazibao.

Co-published by : Dazibao.

ISBN 978-2-921440-23-3

1. Hoffmann, Bettina, 1964- . 2. Photographie artistique. | Photography, Artistic.

1. Hoffmann, Bettina, 1964- . II. VU, centre de diffusion et de production de la photographie. III. Dazibao (Galerie d'art. | Art Gallery).

IV. Titre. | Title.

TR647.H64 2011 779.092 C2011-940799-XE

© VU, Dazibao, Bettina Hoffmann, Sylvain Campeau

Tous droits réservés

Cette publication est rendue possible grâce à l'appui du Conseil des arts et des lettres du Québec.

This publication is made possible with the support of the Conseil des arts et des lettres du Québec.

Conseil des arts  
et des lettres

Québec

Conception graphique | Graphic Design  
joanneveronneau.ca

Achevé d'imprimer en mai 2011 par | Printed in May 2011 by  
Imprimerie L'Empreinte





# Bettina Hoffmann

Conjuguant installation, photographie et vidéo, Bettina Hoffmann met en scène des instants figés ambigus, des situations équivoques. Son œuvre est emblématique d'une récente polyvalence des pratiques de l'image qui, tout en poursuivant une recherche de sens orientée vers des thématiques récurrentes, explorent tous les moyens possibles de les mettre en œuvres.

*Bettina Hoffmann joins installation, photography and video to stage frozen characters whose relations and identities are ambiguous. Her work is emblematic of the multifaceted nature of recent image practices which, in their search for meaning by way of recurring themes, explore every possible means for putting these themes into images.*

Dazibao et VU présentent la collection MONOGRAPHIE, un répertoire des incontournables de la pratique actuelle de l'image au Québec.

*Dazibao and VU present the series MONOGRAPHIE, a collection of indispensable volumes on contemporary image practices in Quebec.*

ISBN 978-292144023-3



9 782921 440233

**m**  
monographie